

拓展水墨艺术的新空间

徐 翊

对中国画有许多不同的解释，如“中国的绘画”、“传统的绘画”以及“水墨画”，意指凡是用旧媒材和颜料画在中国纸或绢上表现流行已久的题材的绘画。为了方便起见，在这里都用“水墨画”来统称。

一

“传统文化作为中国古老社会的产物，随着这一产物的发展与古老社会的衰落，传统文化中本来所具有的积极因素和进取精神也日益被扭曲被窒息而走向停滞、僵化和没落”（李泽厚）。传统绘画题材的僵化，笔墨的浮虚，意境的薄弱，人性的贫乏，愈到后来离文人画完美的最高点也愈远，尤以清代芥子园画传等技巧取代，水墨画只剩下对古代大师的怀慕（家家一峰，人大痴），文人画所强调的意境只剩下孤绝的纸上云烟，水墨艺术走上了它的悲剧历程。

文人画在蜕变过程中，形成了黄宾虹、齐白石等人为代表的“借古开今”派和以徐悲鸿、林风眠为代表的“借洋兴中”派的两个取向。八十年代中期画坛出现了闪动式的突跳，民间风、原始风、新文人画风，出现了较现代的水墨风格，传统绘画改革的呼声迫使部分画家放弃高旷淡泊的文人画取向，而企图在传统水墨画中注入现代感，他们为回应西方绘画潮流所呈现的时代感，不同于前卫画家的抽象化，而是强调“写生”的重要。然而大多数传统绘画语言已根深蒂固的画家，眼中所看到的不过是如“地图”般概念式的景象，他们所画出来的只是象征式的风景位置而已，仍然是芥子园的又一章罢了。

大众对水墨的认识也限于一般的层面，梅兰竹菊四君子，春山、夏云、小桥流水，粗制滥造的桂林山水，美女观音，以及如杂耍般的现场表演，无不在不同角度降低了国画的地位。甚至连美术院校学生在科目的分组及选修上，水墨也备受冷落。所以，当前一般大众对水墨的认识及接受更有待探讨，大多数学习水墨的业余者，对水墨的理解多停留在

过去单薄的美术教育中所得的僵硬模式的印象，甚至学习水墨的重心只是在于增进生活情趣，填补繁忙生活所造成的空虚，或者只是盲目追求时尚，往往只求学点基本技巧就满足了。从这些现象看来，我们不禁要问：当今水墨艺术的拓展空间究竟有多大？

二

论及现代绘画，泛指的是倾向西洋新潮形式的作品，很少有人会把水墨画和现代画联想在一起，油画、版画、装置等创作者可以理直气壮地说自己的作品是现代艺术，而水墨画家认为自己的作品只能自称是现代水墨画。在新生代画家的眼里，水墨画仅是陈陈相因的那一套，只是在特定的题材中绕圈子。它既难与世界对话，也无法表达出现代生活的感受。水墨画正是满身沉痾，但我们不能就此否定水墨艺术曾经有过的深刻性和时代意义，它仍然值得我们重视，仍有值得期待的将来。“传统的包袱过于沉重，艺术的脚步就象在泥潭中跋涉，艰难而痛苦，艰难是在前进，痛苦是在变化中发展”（宗白华语）。

宋元时期画家们痴坐山阿水滨，妙悟岩壑林泉之美，同时把大自然变成逃避现实的场所。谷文达八十年代中期的水墨，标志着文人画现代蜕变的又一转折。在精神上，他将消极退避的旧庄禅精神改造为积极的新庄禅，用“俯仰自得”的精神来欣赏宇宙，而跃入大自然的节奏里去“游心大玄”。在造型上，他打破了物理时空的秩序，将水墨推向一套水墨烘染的新规范。在他的影响下，对水墨现代化的探索越来越流行，浅薄者有之，博深者亦有之。当代中国现代艺术家，已不再盲目模仿西方现代主义风潮，多数艺术家已开始考虑如何对待西方艺术的影响，如何使其为己所用，适应自己的社会。许多人仍相信现代主义是一条出路，但也担心丧失自己的民族特征和走向混乱。对全人类息息相关的宇宙天体的冥想，才能创造出丰富奥妙的水墨世界。

中国水墨画是可以不用笔而用其他工具和其他技法来表现与创造的。这一观念的改变,已标志着革命的初步成功。

水墨画家大多善用揉、擦、拓、印、泼等方法来表现类似自动性技法的肌理,也特别强调墨与水溶合后自然营造出的渲染效果。还有利用山马毫干刷后出现粗犷斑驳的飞白效果,在造形上趋向以简驭繁的方式而放弃以往流于琐碎的描写,构图则放弃了传统“三远”式综合观点,采取比较单纯的观景方式,凡此种种,都显示水墨画步入了转型期。画家们以自己民族的文化思想来理解和改造外来文化,使其成为精神显现的景迹。这时期的水墨画家均游目四顾,向外探索——从外界(西方)吸收新的观念和技法,用以扩充水墨原有的素材特性。他们从有限中见到无限,又于无限中回归有限,画面充满了空灵和疑问,而所创造的正是一个诗意的艺术空间,增强了水墨的表现力因而显出新的活力。

水墨画所表现的最深心灵究意是什么?它既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿,也不是向一无尽的世界作无尽的追求,烦闷苦恼,彷徨不安。它所表现的精神是一种“深沉静默地与这无限的自然,无限的太空浑然融化体合为一。它所启示的境界是静的,与自然精神合一的人生也是虽动而静的。水墨画所描写的对象,山川、人物、花鸟、虫鱼都充满了生命的动——气韵生动。但因为自然是顺应法则的,画家是默契自然的,所以画幅中潜存着一层深沉的静寂”(宗白华语)。

陈平正是潜心表现这种深层次静寂的代表画家。他徘徊于传统和现代之间,得古人之笔墨,又有现代的精神。迷茫的思维令他到桃源似的“费洼生活”注上新的诠释。大多数水墨画家最大的毛病,是过于注重画面的效果,但在这漂亮的外表下,却并无太多吸引人的东西,特别是一些画家总停留在笔墨肌理的表层上,无论要不要外在效果,它所注重都是表面之下能让人驻足揣摸的东西。水墨画应该用“俯仰自得”的精神来欣赏宇宙表现自然,肌理只能是一种表现手段而不代表全部。

我们如何继承传统?如何建立新的规范?这就是迅速面临的又一大问题。一个对自然传统没有体会认识的时代,就不知道该往何处去,于是才有乱抹乱画打破一切,画出来的看不出是西方的抽象水墨还是中国的现代水墨,这种无民族营养的艺术,一定不会长久。

三

陈向迅的水墨体现了传统水墨画向现代转换的多种可能性之一。他以传统的笔墨渗入现代领域,将传统水墨语汇重新拆解,逐步形成自己的系统。水墨画家在其艺术进程中的真正难题在于接纳写实精神的同时,又无法放弃源远流、深厚的写意传统。对“水墨”的深深依恋,已成为水墨画家的一个“文化情结”。

吴冠中没有将浓重的色彩引入水墨之中,他喜欢轻淡的水墨,常以大面积的淡墨置陈布势。他与林风眠的共同之处在于:他们都无视传统中国画的笔墨规范,都在尝试将西方

的造型观念和审美意识融入东方的传统艺术之中,以图在水墨画这个“旧系统”中开拓出一片新领域。这条道路以背离中国画的书法用笔开始,却可能同归于书法的抽象,即走向纯抽象的道路。

但对大多数画家来说,要在水墨画中排除书法用笔这一传统规范却是难以接受的,连抽象水墨的领导者刘国松最后也不免让自己的水墨走向有形的山水,可见纯粹抽象的水墨与民族审美心理不相合。大山大水的陶冶使他们更倾心于深沉博大的美学内涵,倾心于一种宏伟性和永恒性。而汉唐风范正是这种美学精神的代表。虽然明清以降,这种美学精神已在中国艺术中渐趋消失,但依然在渴望着“魂兮归来”,依然在寻求着这种精神。在中国传统里,尽管有不拘形象的绘画作品出现,亦有全然符号化的书法,但中国绘画传统从没有离开自然对象,中国书法也没有脱离文字形象,中国画家的主观意念是经由对自然的观察、体验、归纳而得,“师造化”而后得心源,自然的法则一旦抛弃,儒道不能互补,情感与心灵必将难以展现。

许多人做出了成功的尝试,致力于在中国传统与抽象间找到结合点。赵无极将中国画境、意境和西方对现代时空意念的探讨融合为一,具备了自由宽广的创作观念和中国传统笔墨的现代水墨画家在他的画里汲取新的创作心态,对于古典艺术向现代艺术的转化,起到了积极作用。

观念艺术在八十年代前后的中国油画、雕塑领域形成风气,并通过青年一代,渗透到了水墨领域。观念绘画从艺术形式和艺术精神两方面推动了水墨的变革,敏感的青年画家用水墨效果和下意识的表达方式来表达自己对人生的思虑。李孝萱以一种天方夜谭式的诡异与空泛展示了自己对都市生活的疑惑。王公懿、王天德等人以中国禅宗、弗洛伊德为构思的手段,并且参照超现实主义画派的成果进行创作,画面博大、深邃,进一步丰富与强化了水墨画的表现力。

四

“一个曾经有过灿烂文化的古老民族,要在艺术上再度崛起,难度很大,它必须出现一个大跨度的历史性超越,以一种全新的面貌或视觉样式显示于画坛,方有可能引起世界的瞩目。”(贾方舟语)

水墨画还处在走向现代的途中,给人感觉最有生气、最有潜力的因素主要在中青年画家身上,真正能够显示中国画当代面貌和发展趋向的主要也是他们。他们的成熟期正在到来,而他们的成熟,将可标志水墨画现代形态的完成。沿着民族艺术蜕变的进程自然而然地走向抽象,中国现代水墨画家一般都是在“现代感”、“现代风格”意义上进行着探索,具有高度的反叛性。水墨画因其古老的传统和现代生活的距离而面临复杂痛苦的变异,但它仍有强大的生命力,只有重新认识文人画的美学思想与水墨审美价值的局限性,才能进一步丰富与强化水墨的表现,展示更为宽广的艺术领域。

(本文作者是厦门大学美术系94届本科毕业生。)